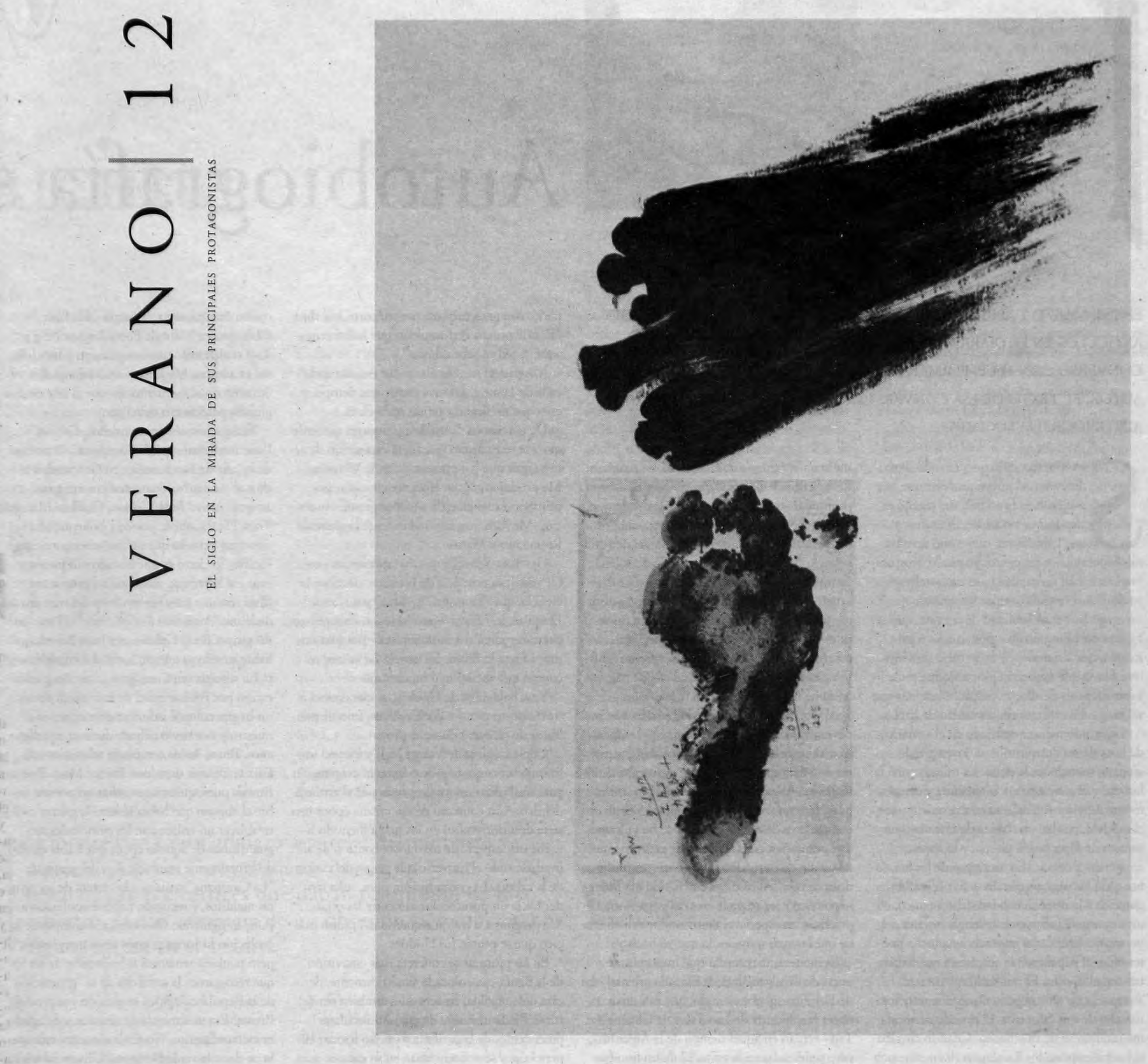
Tàpies



Nació en Barcelona, en 1923. Su obra plástica (pintura, escultura, cerámica, grabado) se prolonga en su obra ensayística, integrada por *La práctica del arte* (1970) y *El arte contra la estética* (1974). En 1977 dio a conocer su autobiografía, *Memoria personal*, donde da cuenta de su evolución artística, la formación de su pensamiento y el nacimiento de su conciencia política y filosófica.

El espectador no habituado que se aproxima a la obra de Tàpies por lo general corre serio peligro de perder pie. Probablemente, frente a uno de sus "muros", se plantee la pregunta: ¿esto pertenece, verdaderamente, al dominio de lo que se entiende por arte? Más que pinturas, lo que tienen ante sí son objetos, objetos que se intuyen cargados de un contenido extraño. Todos los que han estudiado su obra han coincidido en que esa densidad y contundencia provienen de su "aparente" sencillez y facilidad.

Cuando una producción artística presenta al mismo tiempo las características de la novedad más radical, la complejidad y la reflexión, la época contemporánea puede ser su lugar de reconocimiento, pero su campo, nos guste o no, es el futuro.

Tàpies, cuando trabaja, tiene la apariencia de un obrero atareado: paja, tierra, arpillera, polvo de mármol, diminutas bolas de pintura maciza que el cuchillo, manejado con mano hábil, hace surgir donde el azar dispuso. Cuentan quienes tuvieron el privilegio de ver trabajar a Tàpies que no se sitúa "frente" a la tela, ni "dentro" de ella: la tiende sobre una mesa y la "ataca" a golpes, antes de que el yeso se endurezca, concentrado, intuitivo, certero. Resquebraja la materia, le hace cortes, sacude, pinta. Y todo en pocos minutos, como alguien sorprendido por un ataque de inspiración irreprimible. Y lo que queda es lo que es, lo que debió ser, lo que fue siempre.

Tàpies es al arte lo que los anticuerpos a la medicina: si sigue siendo arte lo es, ante todo, porque es anti-arte.



Autobiografía s

ENTRE MARZO Y ABRIL DE 1973 ANTONI TÀPIES PUBLICÓ UNA SERIE DE ARTÍCULOS EN EL DIARIO ESPAÑOL *LA VANGUARDIA*. EN TORNO A ELLOS CONVERSÓ CON LLUÍS PERMANTER. TRANSCRIPTO Y REVISADO POR EL AUTOR, EL TEXTO DE ESA CONVERSACIÓN COBRÓ LA FORMA DE UNA AUTOBIOGRAFÍA SUCINTA.

Siempre recuerdo que, cuando tenía diez años, el nuevo profesor que nos pusieron en la escuela me regañó diciendo que no sabía expresarme y que hablaba tan mal como un albañil. Seguramente era cierto; yo estaba acostumbrado a hablar en catalán y no en castellano, como él nos exigía. Siempre he pensado que no tengo la menor facilidad de palabra, quizás a causa del bilingüismo o por aquella reprimenda, que sin duda me acomplejó muchísimo. Hasta que empecé a pintar no me pude liberar un poco de ello, y comprobé además que así me podía expresar sin necesidad de hablar.

A menudo me veía reflejado en el armario de luna de mi dormitorio: un joven pálido, ojeroso, sentado en la cama. La mirada parecía honda, y el conjunto era interesante y extrañamente intenso. Además, se estaba quieto y era el modelo más barato. No es de extrañar que tomara un lápiz o una pluma, y lo copiara. Exageraba a conciencia los rasgos de la cara, sobre todo los ojos, siguiendo una motivación parecida a la intencionalidad del románico, en un intento de incorporar la magia interna del personaje. Empezaba entonces una lucha por trasladar al papel toda la atmósfera que había tras aquellos ojos. El resultado me parecía siempre poco afortunado, y quedaba muy insatisfecho de mis esfuerzos. El mundo oriental me interesó ya de muchacho. Cuando cursaba el bachillerato en los Escolapios di en clase una charla sobre las excavaciones arqueológicas realizadas en Ur; mi padre admiraba también aquellas culturas y recuerdo que me decía que la sabiduría venía de Oriente. Fue él quien, por ejemplo, me dio a conocer *El libro del té*; aún hoy no he encontrado una estética superior a la que Okakura-Kakuzo expuso con tanta maestría en tan pocas líneas. De Oriente me interesaba todo: el arte de aquellos pueblos no puede admirarse independientemente de la filosofía, la religión, la sociedad, etc. Por otra parte, la vertiente mágica siempre ha ejercido una gran atracción sobre mí. Profundizar en aquellas culturas estimulaba mi imaginación y desprendía una gran fuerza de sugestión; me permitía trasladarme a un mundo que, de hecho, me parecía más real que aquel en que me veía forzado a vivir.

Mi hostilidad hacia la sociedad establecida me hacía sentir atractivo todo lo que consideraba "anormal", pecaminoso, oculto. Tenía que haber verdades que nos eran escamoteadas y que había que volver a encontrar. De ahí que en aquella época se me antojara "bucear" a menudo en la *Historia de los heterodoxos españoles*. En esta obra hallé cosas que me sorprendieron profundamente: un mundo de ideas y de personajes fabulosos de prácticas y artes mágicas, de teorías... El "quietismo" de Miguel de Molinos o la alquimia de nuestro Enric de Vilena.. Entonces no comprendía o no me explicaba muchas cosas, pero aquel libro empezó a abrirme un entero universo de sabidurías y misterios –mesopotámicos, egipcios, griegos arcaicos, hindúes y, especialmente de nuestra "mística científica": Llull, Vilanova... –que más adelante fui estudiando con más detalle–.

Al ingresar en la Universidad, estaba aún medio convaleciente. Cuando sentía que empezaba a ahogarme, practicaba inconscientemente un tipo de respiración que me provocaba de inmediato una extraña clarividencia. No sufría, pues, ningún complejo de inferioridad ante mis compañeros de estudio a causa de mi enfermedad pulmonar, pero el hecho de experimentar tal estado de clarividencia me hacía sentir distinto de ellos. Años después, cuando me interesé por ejercicios respiratorios del yoga y otras prácticas, en especial el tantrismo, me di cuenta de que era más o menos lo que yo hacía ya.

Es interesante recordar que importantes obras de divulgación de la filosofía oriental –las de Lin Yutang, por ejemplo, que nos dio a conocer la sabiduría de Lao Tse y de Chuang Tsu– venían en aquel tiempo de la Argentina, pero publicadas en la editorial de un hombre procedente de Barcelona en el exilio. También nos llegaron gracias a él algunas obras de Alan Watts (*La suprema identidad, El camino del Zen*) mucho antes de que se tradujeran en Francia y, por descontado, anteriores a la popularidad de Watts en California dentro de los movimientos contraculturales.

El extraordinario de Navidad confeccionado por Prats y Sert en 1934, publicado por *D'Ací i d'Allà*, revista que dirigía Carles Soldevila, ya me impresionó mucho cuando lo hojeé por vez primera. Fue durante la República, pues, cuando empecé a descubrir el arte moderno. Fue en mi época universitaria cuando redescubrí nuevamente todo el significado profundo de lo que figuraba en el citado número de *D'Ací i d'Allà*, y estaba firmemente convencido de que el camino que seguiría el arte de vanguardia sería el que allí se insinuaba.

Me matriculé en la Academia Valls para practicar el dibujo, pero no asistí a las clases más allá de dos meses. Ya había presentido que sería un fracaso. Allí conocí al crítico de arte Josep Mª Junoy y le hice su retrato; al terminarlo, con gran sorpresa por mi parte, me dijo: "Es una prueba de humildad que usted venga aquí; usted ya sabe dibujar".

Mis padres me alquilaron un estudio en la calle de Jaime I. Lo tuve muy poco tiempo, y creo que no llegué a pintar nada en él.

De esta época de nuestra posguerra recuerdo que me impresionó mucho la exposición de arte francés que fue presentada en la Virreina. Me produjo un gran efecto contemplar por primera vez las telas de aquellos grandes maestros. Me llamaron particularmente la atención Rououault y Matisse.

Gracias a Sartre empecé a entrever los problemas de la primacía de la existencia sobre la esencia, que el hombre "se hace" y no "nace". El opúsculo *El existencialismo es un humanismo* circuló –¡editado a multicopista!– por casa como si fuera la Biblia. Su novela *La náusea* recuerdo que me influyó muchísimo.

Y no hablemos de Heidegger, que conocí a través de un estudio de Waehlens, uno de mis libros de cabecera durante años.

Copié cuadros de Vang Gogh y Picasso utilizando un empaste grueso hasta la exageración para simbolizar así mi desprecio por el arte académico. Aún conservo de esa misma época una serie de autorretratos en los que a menudo situaba una especie de sol o foco, como si de allí irradiase todo el universo que surgía del centro de la cabeza. La composición, pues, solía tender hacia un punto colocado entre las cejas. Me pregunto si era un recuerdo del punto mágico que se pintan los hindúes.

En las pinturas se concreta más esta visión de la figura-eje, colocada simétricamente, de cara o de espalda, en actitudes también simétricas. Toda una serie de rayos moleculares procedentes de la periferia parecían formar el personaje y se concentraban en su cabeza, o bien parecían surgir de ella y dar vida a su alrededor. Mediante la simetría, que tal vez era una influencia del rostro románico, pretendía quizás indicar una idea de solemnidad mágica, de contemplación "religiosa".

También sentía la necesidad de trastornar la visión del mundo de la realidad, y, para conseguirlo, pintaba figuras invertidas, puestas cabeza abajo, quizás por influencia de Chagall o de las pesadillas sufridas en noches de fiebre. Obsesionado por la materialidad primera, la "pastosidad noumenal" que se halla en la base de todos los fenómenos, trataba de interpretarlo plásticamente usando material espeso, mezclando la pintura al óleo con blanco de España.

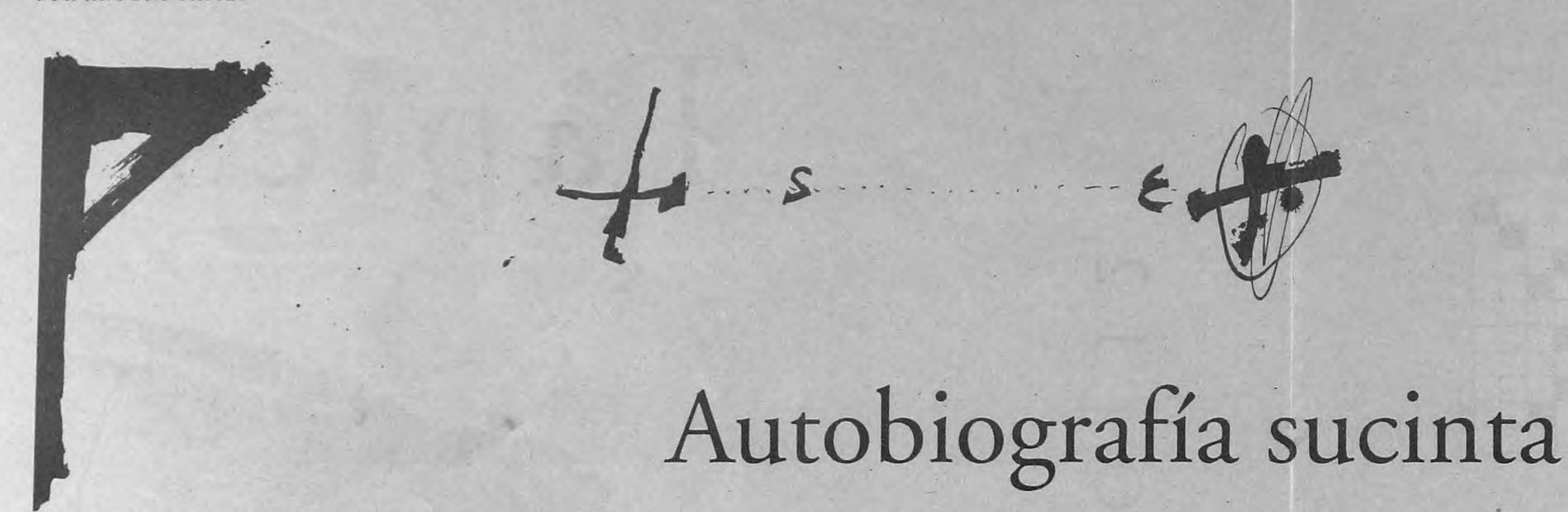
En 1946 fui a ver en Syra la exposición que presentaba el jovencísimo pintor Gabino. Su obra expresionista de aquel momento me llamó la atención, con tanta más razón si se tiene en cuenta la tónica de lo que se solía exponer en nuestra ciudad. Me acerqué a saludarle. Después de conversar un rato, me habló de otros artistas jóvenes amigos suyos. Gabino me acompañó unos días más tarde a la sede de un centro excursionista de Sarrià, "Els Blaus" ("Los Azules"), donde Ponç, August Puig y Tort tenían expuestas sus pinturas y Boadella sus esculturas. Me impresionó ver aquellas obras en unos momentos en que el arte de vanguardia parecía casi delictivo.

Trabé amistad con todos ellos. Gabino y Ponç me llevaron a "La Campana", la taberna de la calle de San Eusebio, en Gracia, donde ellos se reunían asiduamente con un grupo de amigos: Arnau Puig, Colson, Guillem Maragall, Tort. El tal Colson, polaco y bohemio, era un tipo muy extraño que juraba haber conocido a Picabia; lo cierto es que cuando nos presentaron, y al saber que yo quería ser pintor, me recibió con una frase ambivalente del maestro dadaísta: "Attention à la peinture!" El teórico del grupo, decía Gabino, era Joan Brossa, que había atraído ya a Ponç hacia el surrealismo.

En seguida sentí una gran atracción y admiración por Brossa: era el de más edad, poseía un bagaje cultural infinitamente superior al nuestro y nos sirvió de guía durante aquellos años. Brossa había entablado relaciones con Foix y, a través suyo, con Prats y Miró. Fue Brossa, pues, quien supo echar un puente sobre el abismo que había abierto la guerra civil y establecer un enlace con los principales vanguardismos de aquella época que había quedado brutalmente truncada. Los del grupo de "La Campana" teníamos la certeza de ser artistas malditos, y recuerdo haberle confesado a Ponç lo siguiente: "No vamos al compás de la evolución histórica; somos unos marginados"; pero también teníamos la impresión de ser los que recogíamos la antorcha de la "generación de la República". ¿Qué impresión me produjo Brossa? Era una mezcla de cinismo y de agudeza extraordinarios. No tenía el menor escrúpulo en decir la verdad más cruel. Expresaba las ideas con una desenvoltura y una seguridad fantásticas. Una serie de gustos afines contribuyeron a estrechar la amistad; por ejemplo, nuestra ilimitada pasión por Wagner y Brahms. Creo que al segundo o tercer día de salir juntos, Brossa vino ya a casa a escuchar música. Al principio, ciertamente, nuestras conversaciones eran casi un monólogo; con todo, no tardó demasiado en establecerse el diálogo y, más adelante, cuando le mostré una serie de obras que acababa de realizar, le dije: "¿Sabes que mi obra está influida por tu poesía?" Y él me replicó: "¿Sabes que mi poesía está influida por tu pintura?".

Joan Prats era un hombre afable, pero no hacía la menor concesión a la amistad; quiero decir que si no le gustaba una obra, aunque fuese la de un buen amigo, se lo confesaba con toda franqueza. Prats decía siempre la verdad. Entrar en relación con él fue para mí como abrir una puerta a través de la cual pude conocer bien y de cerca el arte de vanguardia. Iba muchos domingos por la mañana a su casa; tenía una biblioteca fabulosa –allí hojeé por vez primera la

POR ANTONI TÀPIES



Autobiografía sucinta



ENTRE MARZO Y ABRIL DE 1973 ANTONI TÀPIES PUBLICÓ UNA SERIE DE ARTÍCULOS EN EL DIARIO ESPAÑOL *LA VANGUARDIA*. EN TORNO A ELLOS CONVERSÓ CON LLUÍS PERMANTER. TRANSCRIPTO Y REVISADO POR EL AUTOR, EL TEXTO DE ESA CONVERSACIÓN COBRÓ LA FORMA DE UNA AUTOBIOGRAFÍA SUCINTA.

Siempre recuerdo que, cuando tenía diez años, el nuevo profesor que nos pusieron en la escuela me regañó diciendo que no sabía expresarme y que hablaba tan mal como un albañil. Seguramente era cierto; yo estaba acostumbrado a hablar en catalán y no en castellano, como él nos exigía. Siempre he pensado que no tengo la menor facilidad de palabra, quizás a causa del bilingüismo o por aquella reprimenda, que sin duda me acomplejó muchísimo. Hasta que empecé a pintar no me pude liberar un poco de ello, y comprobé además que así me podía expresar sin necesidad de hablar.

A menudo me veía reflejado en el armario de luna de mi dormitorio: un joven pálido, ojeroso, sentado en la cama. La mirada parecía honda, y el conjunto era interesante y extrañamente intenso. Además, se estaba quieto y era el modelo más barato. No es de extrañar que tomara un lápiz o una pluma, y lo copiara. Exageraba a conciencia los rasgos de la cara, sobre todo los ojos, siguiendo una motivación parecida a la intencionalidad del románico, en un intento de incorporar la magia interna del personaje. Empezaba entonces una lucha por trasladar al papel toda la atmósfera que había tras aquellos ojos. El resultado me parecía siempre poco afortunado, y quedaba muy insatisfecho de mis esfuerzos. El mundo oriental me interesó ya de muchacho. Cuando cursaba el bachillerato en los Escolapios di en clase una charla sobre las excavaciones arqueológicas realizadas en Ur; mi padre admiraba también aquellas culturas y recuerdo que me decía que la sabiduría venía de Oriente. Fue él quien, por ejemplo, me dio a conocer *El libro del té*; aún hoy no he encontrado una estética superior a la que Okakura-Kakuzo expuso con tanta maestría en tan pocas líneas. De Oriente me interesaba todo: el arte de aquellos pueblos no puede admirarse independientemente de la filosofía, la religión, la sociedad, etc. Por otra parte, la vertiente mágica siempre ha ejercido una gran atracción sobre mí. Profundizar en aquellas culturas estimulaba mi imaginación y desprendía una gran fuerza de sugestión; me permitía trasladarme a un mundo que, de hecho, me parecía más real que aquel en que me veía forzado a vivir.

Mi hostilidad hacia la sociedad establecida me hacía sentir atractivo todo lo que consideraba "anormal", pecaminoso, oculto. Tenía que haber verdades que nos eran escamoteadas y que había que volver a encontrar. De ahí que en aquella época se me antojara "bucear" a menudo en la *Historia de los heterodoxos españoles*. En esta obra hallé cosas que me sorprendieron profundamente: un mundo de ideas y de personajes fabulosos de prácticas y artes mágicas, de teorías... El "quietismo" de Miguel de Molinos o la alquimia de nuestro Enric de Vilena.. Entonces no comprendía o no me explicaba muchas cosas, pero aquel libro empezó a abrirme un entero universo de sabidurías y misterios –mesopotámicos, egipcios, griegos arcaicos, hindúes y, especialmente de nuestra "mística científica": Llull, Vilanova... –que más adelante fui estudiando con más detalle–.

Al ingresar en la Universidad, estaba aún medio convaleciente. Cuando sentía que empezaba a ahogarme, practicaba inconscientemente un tipo de respiración que me provocaba de inmediato una extraña clarividencia. No sufría, pues, ningún complejo de inferioridad ante mis compañeros de estudio a causa de mi enfermedad pulmonar, pero el hecho de experimentar tal estado de clarividencia me hacía sentir distinto de ellos. Años después, cuando me interesé por ejercicios respiratorios del yoga y otras prácticas, en especial el tantrismo, me di cuenta de que era más o menos lo que yo hacía ya.

Es interesante recordar que importantes obras de divulgación de la filosofía oriental –las de Lin Yutang, por ejemplo, que nos dio a conocer la sabiduría de Lao Tse y de Chuang Tsu– venían en aquel tiempo de la Argentina, pero publicadas en la editorial de un hombre procedente de Barcelona en el exilio. También nos llegaron gracias a él algunas obras de Alan Watts (*La suprema identidad, El camino del Zen*) mucho antes de que se tradujeran en Francia y, por descontado, anteriores a la popularidad de Watts en California dentro de los movimientos contraculturales.

El extraordinario de Navidad confeccionado por Prats y Sert en 1934, publicado por *D'Ací i d'Allà*, revista que dirigía Carles Soldevila, ya me impresionó mucho cuando lo hojeé por vez primera. Fue durante la República, pues, cuando empecé a descubrir el arte moderno. Fue en mi época universitaria cuando redescubrí nuevamente todo el significado profundo de lo que figuraba en el citado número de *D'Ací i d'Allà*, y estaba firmemente convencido de que el camino que seguiría el arte de vanguardia sería el que allí se insinuaba.

Me matriculé en la Academia Valls para practicar el dibujo, pero no asistí a las clases más allá de dos meses. Ya había presentido que sería un fracaso. Allí conocí al crítico de arte Josep Mª Junoy y le hice su retrato; al terminarlo, con gran sorpresa por mi parte, me dijo: "Es una prueba de humildad que usted venga aquí; usted ya sabe dibujar".

Mis padres me alquilaron un estudio en la calle de Jaime I. Lo tuve muy poco tiempo, y creo que no llegué a pintar nada en él.

De esta época de nuestra posguerra recuerdo que me impresionó mucho la exposición de arte francés que fue presentada en la Virreina. Me produjo un gran efecto contemplar por primera vez las telas de aquellos grandes maestros. Me llamaron particularmente la atención Rououault y Matisse.

Gracias a Sartre empecé a entrever los problemas de la primacía de la existencia sobre la esencia, que el hombre "se hace" y no "nace". El opúsculo *El existencialismo es un humanismo* circuló –¡editado a multicopista!– por casa como si fuera la Biblia. Su novela *La náusea* recuerdo que me influyó muchísimo.

Y no hablemos de Heidegger, que conocí a través de un estudio de Waehlens, uno de mis libros de cabecera durante años.

Copié cuadros de Vang Gogh y Picasso utilizando un empaste grueso hasta la exageración para simbolizar así mi desprecio por el arte académico. Aún conservo de esa misma época una serie de autorretratos en los que a menudo situaba una especie de sol o foco, como si de allí irradiase todo el universo que surgía del centro de la cabeza. La composición, pues, solía tender hacia un punto colocado entre las cejas. Me pregunto si era un recuerdo del punto mágico que se pintan los hindúes.

En las pinturas se concreta más esta visión de la figura-eje, colocada simétricamente, de cara o de espalda, en actitudes también simétricas. Toda una serie de rayos moleculares procedentes de la periferia parecían formar el personaje y se concentraban en su cabeza, o bien parecían surgir de ella y dar vida a su alrededor. Mediante la simetría, que tal vez era una influencia del rostro romántico, pretendía quizás indicar una idea de solemnidad mágica, de contemplación "religiosa".

También sentía la necesidad de trastornar la visión del mundo de la realidad, y, para conseguirlo, pintaba figuras invertidas, puestas cabeza abajo, quizás por influencia de Chagall o de las pesadillas sufridas en noches de fiebre. Obsesionado por la materialidad primera, la "pastosidad noumenal" que se halla en la base de todos los fenómenos, trataba de interpretarlo plásticamente usando material espeso, mezclando la pintura al óleo con blanco de España.

En 1946 fui a ver en Syra la exposición que presentaba el jovencísimo pintor Gabino. Su obra expresionista de aquel momento me llamó la atención, con tanta más razón si se tiene en cuenta la tónica de lo que se solía exponer en nuestra ciudad. Me acerqué a saludarle. Después de conversar un rato, me habló de otros artistas jóvenes amigos suyos. Gabino me acompañó unos días más tarde a la sede de un centro excursionista de Sarrià, "Els Blaus" ("Los Azules"), donde Ponç, August Puig y Tort tenían expuestas sus pinturas y Boadella sus esculturas. Me impresionó ver aquellas obras en unos momentos en que el arte de vanguardia parecía casi delictivo.

Trabé amistad con todos ellos. Gabino y Ponç me llevaron a "La Campana", la taberna de la calle de San Eusebio, en Gracia, donde ellos se reunían asiduamente con un grupo de amigos: Arnau Puig, Colson, Guillem Maragall Tort. El tal Colson, polaco y bohemio, era un tipo muy extraño que juraba haber conocido a Picabia; lo cierto es que cuando nos presentaron, y al saber que yo quería ser pintor, me recibió con una frase ambivalente del maestro dadaísta: "Attention à la peinture!" El teórico del grupo, decía Gabino, era Joan Brossa, que había atraído ya a Ponç hacia el surrealismo.

En seguida sentí una gran atracción y admiración por Brossa: era el de más edad, poseía un bagaje cultural infinitamente superior al nuestro y nos sirvió de guía durante aquellos años. Brossa había entablado relaciones con Foix y, a través suyo, con Prats y Miró. Fue Brossa, pues, quien supo echar un puente sobre el abismo que había abierto la guerra civil y establecer un enlace con los principales vanguardismos de aquella época que había quedado brutalmente truncada. Los del grupo de "La Campana" teníamos la certeza de ser artistas malditos, y recuerdo haberle confesado a Ponç lo siguiente: "No vamos al compás de la evolución histórica; somos unos marginados"; pero también teníamos la impresión de ser los que recogíamos la antorcha de la "generación de la República". ¿Qué impresión me produjo Brossa? Era una mezcla de cinismo y de agudeza extraordinarios. No tenía el menor escrúpulo en decir la verdad más cruel. Expresaba las ideas con una desenvoltura y una seguridad fantásticas. Una serie de gustos afines contribuyeron a estrechar la amistad; por ejemplo, nuestra ilimitada pasión por Wagner y Brahms. Creo que al segundo o tercer día de salir juntos, Brossa vino ya a casa a escuchar música. Al principio, ciertamente, nuestras conversaciones eran casi un monólogo; con todo, no tardó demasiado en establecerse el diálogo y, más adelante, cuando le mostré una serie de obras que acababa de realizar, le dije: "¿Sabes que mi obra está influida por tu poesía?" Y él me replicó: "¿Sabes que mi poesía está influida por tu pintura?".

Joan Prats era un hombre afable, pero no hacía la menor concesión a la amistad; quiero decir que si no le gustaba una obra, aunque fuese la de un buen amigo, se lo confesaba con toda franqueza. Prats decía siempre la verdad. Entrar en relación con él fue para mí como abrir una puerta a través de la cual pude conocer bien y de cerca el arte de vanguardia. Iba muchos domingos por la mañana a su casa; tenía una biblioteca fabulosa –allí hojeé por vez primera la revista *Minotaure*– y una impresionante colección de obras de Miró y de Calder. Entre Prats y yo nació inmediatamente una amistad entrañable. Cuando le mostré lo que yo pintaba, se sorprendió de que en un mundo tan cerrado como aquel en que vivíamos pudiésemos seguir una línea vanguardista, pero no ocultó su escepticismo ante los eventuales resultados; y es que él creía, entonces, que después de lo que habían realizado Picasso y Miró, ya no era posible ir más allá en la misma dirección.

Sí, Miró y Klee influyeron mucho en mí, decisivamente; y también Ernst, Tanguy y otros surrealistas.

La revista *Algol*, de la que sólo salió un número, fue el precedente del *Dau al Set*. Para la realización de esta última, nos reunimos Ponç, Cuixart, Brossa, Arnau Puig y yo. Tharrats, que aún no pintaba, intervino porque alguien sabía que tenía una minerva y que podía encargarse de la impresión. La gente de *Ariel* nos estimuló mucho: Perucho escribió un artículo sobre Ponç y Enric Jardí uno sobre mí.

Dau al Set fue algo que rompió bastante con todo lo que se estaba haciendo aquí. Creo, por otra parte, que se ha exagerado mucho su importancia, y me refiero concretamente a que se ha dicho que fue una especie de resumen de una ideología, como fue, por ejemplo, el surrealismo. La verdad es que la idea de grupo a mí me molestó desde el mismo comienzo.

> "Empecé dando un arañazo a la tela; después otro y otro... hasta mil. Estos arañazos quedaron como heridas, como cicatrices que daban testimonio de mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro."

Me gustaban el campo, los espacios abiertos. Brossa y yo solíamos tomar el tren de Sarrià, y nos bajábamos en Vallvidrera; hacíamos largas caminatas cuando caía el sol e incluso de noche, por los espesos bosques de los alrededores. A veces llegábamos hasta el Tibidabo; nos gustaban mucho los autómatas del parque de atracciones. Yo, que era más bien un hombre de ciudad, me sentía impresionado por aquella exuberante naturaleza, que me parecía transfigurada en vegetación mágica; lo observaba todo como el que lo contemplara el primer día de la creación. Bosques, lagos, brumas y tempestades, en resumen el paisaje nórdico, me habían impresionado siempre, quizá porque constituyen el clásico telón de fondo de las leyendas, en las que las fuerzas de la naturaleza tienen un íntimo lazo con el hombre. Durante estas caminatas nos solíamos acompañar con música romántica: Brossa silbaba; es capaz de silbarlo todo, y muy bien, incluso el *Parsifal*.

Mis dos primeras obras presentadas en el Primer Salón de Octubre dieron bastante que hablar. Que conste que no fui yo quien las eligió, sino la Comisión; prefirieron aquéllas, realizadas en 1947, a las que acababa de pintar en 1948, ya netamente surrealistas, porque creyeron que tenían demasiada carga erótica. Un delegado del obispado se personó en el Salón para averiguar si el *Collage de las cruces* –cruces pintadas y papel higiénico pegado– no era una obra herética o injuriosa para la Iglesia. Creo que conocí a Joao Cabral por mediación de Santos Torroella. Cabral era un gran tipo, y un buen poeta surrealista. Hicimos gran amistad. El fue quien me inició al marxismo; ya entonces Cabral sostenía que era posible realizar un arte social y marxista sin caer en el realismo socialista que imponía el sistema stalinista.

Fue Brossa quien me presentó a Foix. Para mí fue un estímulo formidable conocerle, no sólo por todo lo que él representaba, sino porque sentía una gran admiración por su poesía. Fue un honor que Foix me encargara un cuadro. Me invitó a la casa que tenía en Port de la Selva, y allí me inspiraba. Un día me propuso que hiciéramos un paseo en barca hasta Port Lligart. La "travesía" no fue precisamente tranquila, y terminé completamente mareado; en tan malas condiciones conocí a Dalí.

Eugenio d'Ors vino a la muestra colectiva del Instituto Francés. Me propuso que presentara obra en el Salón de los Once. Acepté después de muchas dudas. Le visité varias veces en su casa madrileña. Siempre se mostró cordial y extremadamente afable. Ante mi pintura no ocultaba la sorpresa de que entroncara con el modernismo y no con el "novecentismo"; sin embargo, Ors no se retractaba ni un ápice de los principios estéticos que todos conocemos. Le gustaba que mis obras tuvieran, como él decía, "una chispa de locura". ¿Locura diabólica o angelical? Bien... lo cierto es que en uno de sus libros estampó la siguiente dedicatoria a mi prometida y a mí: "A Teresa y Antoni Tàpies para que el nombre de Teresa salve a Tàpies o tape-infierno".

El Ors a quien yo conocí era un hombre ya muy cansado. Prefería, antes que conversar o discutir, mostrarme libros bellamente ilustrados, y nos pasábamos así largos ratos mirando ilustraciones. De vez en cuando tenía momentos de extraordinaria lucidez.

Mi primera exposición personal, en las Galerías Layetanas, en 1950, fue importante para mí. Estaba muy intimidado porque temía que mi pintura provocara una airada reacción en el público. Cuál no fue mi sorpresa cuando un crítico, al que tenía por reaccionario, escribió que era "muy decorativa". En general fue bien acogida por la prensa. Los principiantes siempre caen bien. Mucha gente fue a la exposición. Ante mi autorretrato, que era de un realismo casi fotográfico, había cola para contemplarlo; o, mejor dicho, para deleitarse en su virtuosismo técnico, el aspecto que precisamente me preocupaba menos a mí. El padre de mis amigos Samaranch adquirió un cuadro; Gudiol me compró doce. Confieso que aquella experiencia de las Layetanas dejó en mí una profunda tristeza; tuve la sensación de quedarme muy solo. En mi casa no dieron demasiada importancia al hecho de que expusiera por primera vez: mi padre ni siquiera acudió a la inauguración.

Yo no sabía qué hacer. Fue Joan Prats quien insistió: "Aquí no harás nada. Has de seguir adelante. Vete a París".

Los becarios del Instituto Francés de aquel año (Roda, Garcia Llort y yo) fuimos instalados en 1950 en el colegio español de la Ciudad Universitaria de la capital francesa. Sólo estuve un mes: cogí una gripe muy fuerte y tuve miedo de que la cosa se agravara. Me trasladé a Saint Cloud, a la casa de los Puigjaner, parientes de Teresa, donde viví durante diez meses como pensionista.

No me habría importado en absoluto quedarme a vivir en aquel París. La diferencia entre Barcelona y la capital francesa me produjo un impacto bastante fuerte; me impresionó mucho aquella libertad que me parecía absoluta –política y en las costumbres–, libertad que saltaba a la vista hasta en los más pequeños detalles: la manera de amarse las parejas en medio de la calle.

Mi estancia en París me enriqueció muchísimo espiritualmente. Fue entonces cuando empecé a dar a mi obra un contenido social.

Llevaba una vida metódica: por las mañanas trabajaba; por la tarde leía o iba al cine; me acostaba temprano. Hice pocas amistades; me fue difícil penetrar en el mundo cerrado de la sociedad parisina. Gracias al doctor Reventós pude visitar a Picasso en su taller, el cual me acogió con singular deferencia. También tuve la oportunidad de conocer al legendario Braque. Dalí me preguntó si quería que me presentara a alguien; le propuse Eluard y Aragon. "No, ¡comunistas, no!", replicó inmediatamente. Volví a encontrar a Joao Cabral; me acompañó a varias librerías especializadas en literatura marxista. Leía mucho, y sobre todo escritores revolucionarios rusos como Plejánov o Chernichevski. También me interesaron mucho los ensayos de Henri Lefébvre y de Politzer.

Mi segunda exposición en las Galerías Layetanas fue mucho peor que la anterior: no vendí nada y nadie escribió ni una sola línea. Yo tenía la certeza absoluta de que todo lo que había hecho hasta entonces era muy mediocre y me sobrevino una crisis muy profunda. Me encerré en lo que yo llamo mis "cuarenta días en el desierto", para recapitular y hacer una revisión general de mi obra. Me daba cuenta, por un lado, de que tanto los colores como las formas tenían muchas limitaciones; de hecho, ya los dadaístas afirmaron que las posibilidades retinianas eran de una notable pobreza. Pero por otra parte la crisis se concretaba también en una reacción contra el mundo excesivamente literario del surrealismo. En París ya me di cuenta de ello, al comprobar que muchas de sus técnicas eran un terreno más propio de la fotografía y del cine, porque al hacer su aparición éstos liberaron el arte de la servidumbre de representar imágenes visuales. A este respecto me impresionó mucho la campaña que organizó a favor del arte abstracto *Art d'Aujourd'hui*, revista que capitaneaba André Bloc.

Al recapacitar sobre las posibilidades puramente pictóricas, llegué a la conclusión de que una mancha azul acabaría representando el cielo y una roja la sangre: la asociación de ideas es inevitable.

Trabajé con una intensidad realmente agotadora. Empecé dando un arañazo a la tela; después otro y otro... hasta mil. Estos arañazos quedaron como heridas, como cicatrices que daban testimonio de mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro. El resultado era que la obra producía un efecto inquietante a causa de la lucha material que se reflejaba en ella. Tenía el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino. Descubrí entonces que cuando en vez de un solo arañazo se hacen mil, se produce un cambio cualitativo: la obra da una impresión de serenidad.

Sí, terminaba agotado y hasta mareado. Incluso llegué a tener miedo de que fuera provocado por reales intoxicaciones a consecuencia de los nuevos materiales que utilizaba.

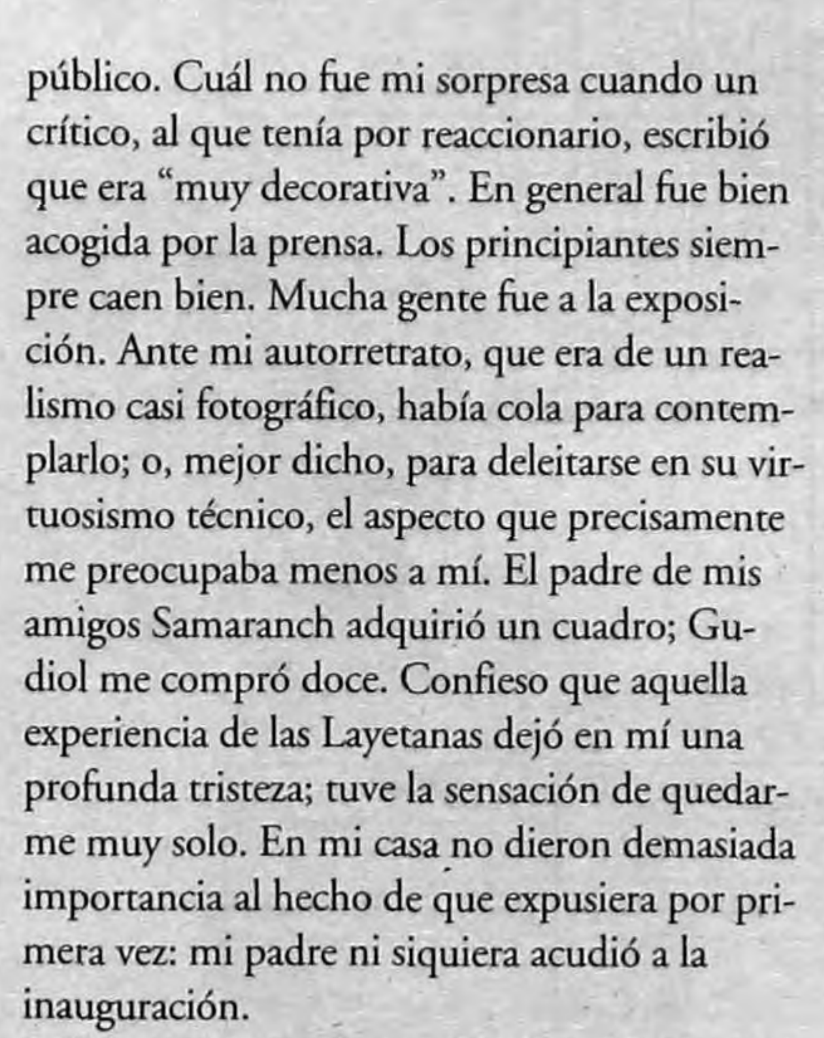
El muro me lo encontré en la tela, por sorpresa y sin proponérmelo. Quizá también influyó el hecho de que acabara sintiendo una fuerte antipatía por el color; comprendí que el color puro no servía para mis propósitos.

Así fue como en aquella etapa me negué a trabajar con los colores. Me refugié en el blanco y el negro. Después terminé por descartar incluso estos dos, y trabajé sólo con grises. La tela se había vuelto monocroma.

Me parece que no he sido un pintor abstracto, aunque haya empleado elementos que lo son: en cada una de mis obras hay siempre alguna cosa concreta. No podría realizar un cuadro sin que hubiera una imagen, una idea, una sugerencia... que se refiera a la vida, que nos ayude a ver y a crear la realidad.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL ARTE CONTRA LA ESTÉTICA*, POR ANTONI TÀPIES. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE EDITORIAL ARIEL.

ucinta



revista *Minotaure*– y una impresionante colección de obras de Miró y de Calder. Entre Prats y yo nació inmediatamente una amistad entrañable. Cuando le mostré lo que yo pintaba, se sorprendió de que en un mundo tan cerrado como aquel en que vivíamos pudiésemos seguir una línea vanguardista, pero no ocultó su escepticismo ante los eventuales resultados; y es que él creía, entonces, que después de lo que habían realizado Picasso y Miró, ya no era posible ir más allá en la misma dirección.

Sí, Miró y Klee influyeron mucho en mí, decisivamente; y también Ernst, Tanguy y otros surrealistas.

La revista *Algol*, de la que sólo salió un número, fue el precedente del *Dau al Set*. Para la realización de esta última, nos reunimos Ponç, Cuixart, Brossa, Arnau Puig y yo. Tharrats, que aún no pintaba, intervino porque alguien sabía que tenía una minerva y que podía encargarse de la impresión. La gente de *Ariel* nos estimuló mucho: Perucho escribió un artículo sobre Ponç y Enric Jardí uno sobre mí.

Dau al Set fue algo que rompió bastante con todo lo que se estaba haciendo aquí. Creo, por otra parte, que se ha exagerado mucho su importancia, y me refiero concretamente a que se ha dicho que fue una especie de resumen de una ideología, como fue, por ejemplo, el surrealismo. La verdad es que la idea de *grupo a mí* me molestó desde el mismo comienzo.

Me gustaban el campo, los espacios abiertos. Brossa y yo solíamos tomar el tren de Sarrià, y nos bajábamos en Vallvidrera; hacíamos largas caminatas cuando caía el sol e incluso de noche, por los espesos bosques de los alrededores. A veces llegábamos hasta el Tibidabo; nos gustaban mucho los autómatas del parque de atracciones. Yo, que era más bien un hombre de ciudad, me sentía impresionado por aquella exuberante naturaleza, que me parecía transfigurada en vegetación mágica; lo observaba todo como el que lo contemplara el primer día de la creación. Bosques, lagos, brumas y tempestades, en resumen el paisaje nórdico, me habían impresionado siempre, quizá porque constituyen el clásico telón de fondo de las leyendas, en las que las fuerzas de la naturaleza tienen un íntimo lazo con el hombre. Durante estas caminatas nos solíamos acompañar con música romántica: Brossa silbaba; es capaz de silbarlo todo, y muy bien, incluso el *Parsifal*.

Mis dos primeras obras presentadas en el Primer Salón de Octubre dieron bastante que hablar. Que conste que no fui yo quien las eligió, sino la Comisión; prefirieron aquéllas, realizadas en 1947, a las que acababa de pintar en 1948, ya netamente surrealistas, porque creyeron que tenían demasiada carga erótica. Un delegado del obispado se personó en el Salón para averiguar si el *Collage de las cruces* –cruces pintadas y papel higiénico pegado– no era una obra herética o injuriosa para la Iglesia. Creo que conocí a Joao Cabral por mediación de Santos Torroella. Cabral era un gran tipo, y un buen poeta surrealista. Hicimos gran amistad. El fue quien me inició al marxismo; ya entonces Cabral sostenía que era posible realizar un arte social y marxista sin caer en el realismo socialista que imponía el sistema stalinista.

Fue Brossa quien me presentó a Foix. Para mí fue un estímulo formidable conocerle, no sólo por todo lo que él representaba, sino porque sentía una gran admiración por su poesía. Fue un honor que Foix me encargara un cuadro. Me invitó a la casa que tenía en Port de la Selva, y allí me inspiraba. Un día me propuso que hiciéramos un paseo en barca hasta Port Lligart. La "travesía" no fue precisamente tranquila, y terminé completamente mareado; en tan malas condiciones conocí a Dalí.

Eugenio d'Ors vino a la muestra colectiva del Instituto Francés. Me propuso que presentara obra en el Salón de los Once. Acepté después de muchas dudas. Le visité varias veces en su casa madrileña. Siempre se mostró cordial y extremadamente afable. Ante mi pintura no ocultaba la sorpresa de que entroncara con el modernismo y no con el "novecentismo"; sin embargo, Ors *no se retractaba ni un ápice de* los principios estéticos que todos conocemos. Le gustaba que mis obras tuvieran, como él decía, "una chispa de locura". ¿Locura diabólica o angelical? Bien... lo cierto es que en uno de sus libros estampó la siguiente dedicatoria a mi prometida y a mí: "A Teresa y Antoni Tàpies para que el nombre de Teresa salve a Tàpies o tape-infierno".

El Ors a quien yo conocí era un hombre ya muy cansado. Prefería, antes que conversar o discutir, mostrarme libros bellamente ilustrados, y nos pasábamos así largos ratos mirando ilustraciones. De vez en cuando tenía momentos de extraordinaria lucidez.

Mi primera exposición personal, en las Galerías Layetanas, en 1950, fue importante para mí. Estaba muy intimidado porque temía que mi pintura provocara una airada reacción en el público. Cuál no fue mi sorpresa cuando un crítico, al que tenía por reaccionario, escribió que era "muy decorativa". En general fue bien acogida por la prensa. Los principiantes siempre caen bien. Mucha gente fue a la exposición. Ante mi autorretrato, que era de un realismo casi fotográfico, había cola para contemplarlo; o, mejor dicho, para deleitarse en su virtuosismo técnico, el aspecto que precisamente me preocupaba menos a mí. El padre de mis amigos Samaranch adquirió un cuadro; Gudiol me compró doce. Confieso que aquella experiencia de las Layetanas dejó en mí una profunda tristeza; tuve la sensación de quedarme muy solo. En mi casa no dieron demasiada importancia al hecho de que expusiera por primera vez: mi padre ni siquiera acudió a la inauguración.

Yo no sabía qué hacer. Fue Joan Prats quien insistió: "Aquí no harás nada. Has de seguir adelante. Vete a París".

Los becarios del Instituto Francés de aquel año (Roda, Garcia Llort y yo) fuimos instalados en 1950 en el colegio español de la Ciudad Universitaria de la capital francesa. Sólo estuve un mes: cogí una gripe muy fuerte y tuve miedo de que la cosa se agravara. Me trasladé a Saint Cloud, a la casa de los Puigjaner, parientes de Teresa, donde viví durante diez meses como pensionista.

No me habría importado en absoluto quedarme a vivir en aquel París. La diferencia entre Barcelona y la capital francesa me produjo un impacto bastante fuerte; me impresionó mucho aquella libertad que me parecía absoluta –política y en las costumbres–, libertad que saltaba a la vista hasta en los más pequeños detalles: la manera de amarse las parejas en medio de la calle.

Mi estancia en París me enriqueció muchísimo espiritualmente. Fue entonces cuando empecé a dar a mi obra un contenido social.

Llevaba una vida metódica: por las mañanas trabajaba; por la tarde leía o iba al cine; me acostaba temprano. Hice pocas amistades; me *fue difícil penetrar en* el mundo cerrado de la sociedad parisina. Gracias al doctor Reventós pude visitar a Picasso en su taller, el cual me acogió con singular deferencia. También tuve la oportunidad de conocer al legendario Braque. Dalí me preguntó si quería que me presentara a alguien; le propuse Eluard y Aragon. "No, ¡comunistas, no!", replicó inmediatamente. Volví a encontrar a Joao Cabral; me acompañó a varias librerías especializadas en literatura marxista. Leía mucho, y sobre todo escritores revolucionarios rusos como Plejánov o Chernichevski. También me interesaron mucho los ensayos de Henri Lefébvre y de Politzer.

Mi segunda exposición en las Galerías Layetanas fue mucho peor que la anterior: no vendí nada y nadie escribió ni una sola línea. Yo tenía la certeza absoluta de que todo lo que había hecho hasta entonces era muy mediocre y me sobrevino una crisis muy profunda. Me encerré en lo que yo llamo mis "cuarenta días en el desierto", para recapitular y hacer una revisión general de mi obra. Me daba cuenta, por un lado, de que tanto los colores como las formas tenían muchas limitaciones; de hecho, ya los dadaístas afirmaron que las posibilidades retinianas eran de una notable pobreza. Pero por otra parte la crisis se concretaba también en una reacción contra el mundo excesivamente literario del surrealismo. En París ya me di cuenta de ello, al comprobar que muchas de sus técnicas eran un terreno más propio de la fotografía y del cine, porque al hacer su aparición éstos liberaron el arte de la servidumbre de representar imágenes visuales. A este respecto me impresionó mucho la campaña que organizó a favor del arte abstracto *Art d'Aujourd'hui*, revista que capitaneaba André Bloc.

Al recapacitar sobre las posibilidades puramente pictóricas, llegué a la conclusión de que una mancha azul acabaría representando el cielo y una roja la sangre: la asociación de ideas es inevitable.

Trabajé con una intensidad realmente agotadora. Empecé dando un arañazo a la tela; después otro y otro... hasta mil. Estos arañazos quedaron como heridas, como cicatrices que daban testimonio de mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro. El resultado era que la obra producía un efecto inquietante a causa de la lucha material que se reflejaba en ella. Tenía el aspecto de una pared desconchada o de un viejo pergamino. Descubrí entonces que cuando en vez de un solo arañazo se hacen mil, se produce un cambio cualitativo: la obra da una impresión de serenidad.

Sí, terminaba agotado y hasta mareado. Incluso llegué a tener miedo de que fuera provocado por reales intoxicaciones a consecuencia de los nuevos materiales que utilizaba.

El muro me lo encontré en la tela, por sorpresa y sin proponérmelo. Quizá también influyó el hecho de que acabara sintiendo una fuerte antipatía por el color; comprendí que el color puro no servía para mis propósitos.

Así fue como en aquella etapa me negué a trabajar con los colores. Me refugié en el blanco y el negro. Después terminé por descartar incluso estos dos, y trabajé sólo con grises. La *tela se había vuelto monocroma*.

Me parece que no he sido un pintor abstracto, aunque haya empleado elementos que lo son: en cada una de mis obras hay siempre alguna cosa concreta. No podría realizar un cuadro sin que hubiera una imagen, una idea, una sugerencia... que se refiera a la vida, que nos ayude a ver y a crear la realidad.

"Empecé dando un arañazo a la tela; después otro y otro... hasta mil. Estos arañazos quedaron como heridas, como cicatrices que daban testimonio de mi esfuerzo, la efervescencia de mi obsesión por concretar alguna forma en el cuadro."

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *EL ARTE CONTRA LA ESTÉTICA*, POR ANTONI TÀPIES. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE EDITORIAL ARIEL.

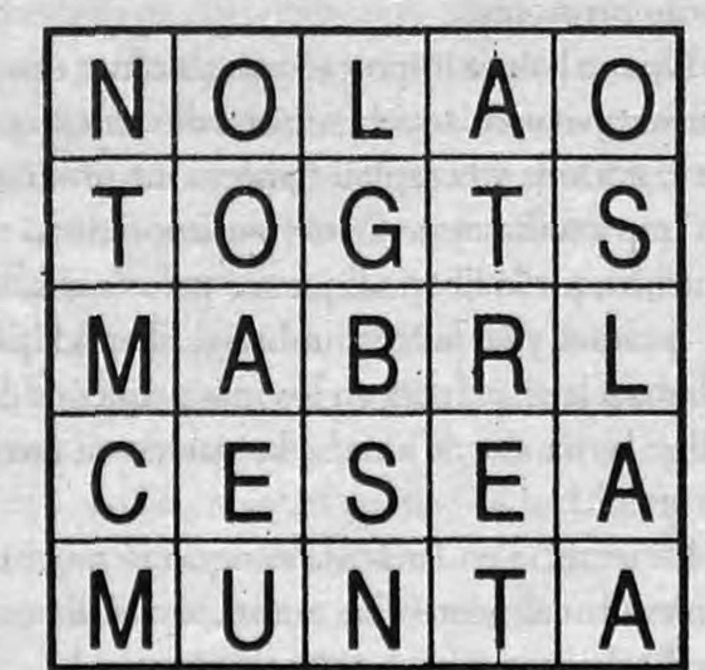


ALFOMBRAS MAGICAS

Cinco viajantes árabes montan en sus viejas alfombras mágicas y parten rumbo a destinos remotos. Descubra usted en qué estado se encuentra su medio de transporte y adónde se dirige.

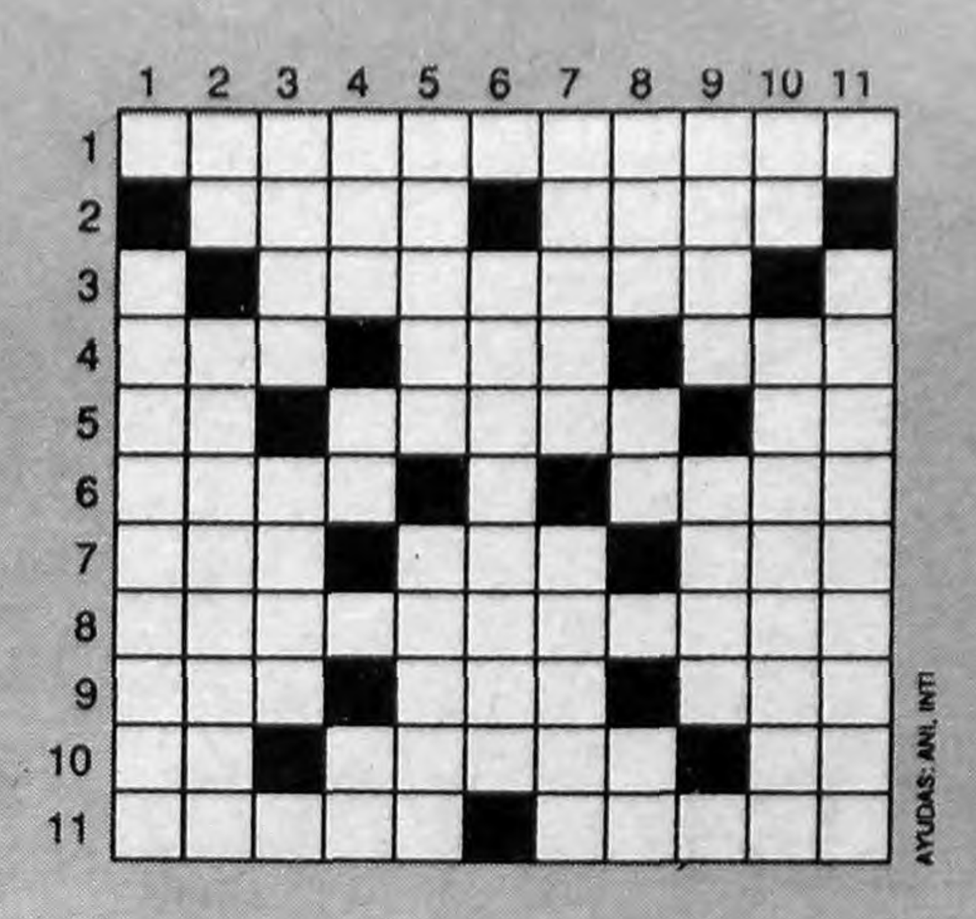
1. En el esquema encontrará cuatro "1", cuatro "2" y cuatro "3". Tenga en cuenta que:
-entre los cuatro "1", uno y sólo uno lleva un acierto.
-entre los cuatro "2", dos y sólo dos llevan un acierto.
-entre los cuatro "3", tres y sólo tres llevan un acierto.
2. Abdul montó la alfombra verde, que no era la menos agujereada.
3. La alfombra de Ciro (que no viajaba a El Cairo) tenía menos agujeros que la blanca (que no era la de Edelmiro).
4. El medio de transporte de Edelmiro no era amarillo y el de Damián no era blanco.

		ALFOMBRA					AGUJERITOS					DESTINO				
		Amarilla	Blanca	Celeste	Roja	Verde	1	2	3	4	5	Bagdad	Blangladesh	El Cairo	Nueva Delhi	Singapur
VIAJERO	Abdul															3
	Barlaam															
	Ciro										3					
	Damián												3			
	Edelmiro								2							
DESTINO	Bagdad							2								
	Blangladesh					2										
	El Cairo															
	Nueva Delhi						1	1	1	1	2					
	Singapur															
AGUJERITOS	1															
	2															
	3															
	4				3											
	5															



VIAJERO	ALFOMBRA	AGUJERITOS	DESTINO

Crucigrama



HORIZONTALES

1. Culto divino tributado a un hombre.
2. Hurto mediante engaño./ (Papá) Figura navideña.
3. Suspenderá una cosa de otra.
4. Consonante./ Nombre del actor Channey./ Cloruro de sodio.
5. Dona, cede./ Del nacimiento./ Primera consonante.
6. Unidad monetaria de Perú./ Rey de los amalecitas.
7. Ciudad de Brasil./ Removí la tierra con el arado./ Aféresis de ahora
8. Generosidad, desprendimiento.
9. Artículo indeterminante femenino./ Ave trepadora americana./ Aumentativo.
10. Sodio:/ Río de Chile./ Terminación de infinitivo.
11. Removía la tierra con el arado./ Ciudad de la antigua Grecia.

VERTICALES

1. Bollo o panecillo también llamado croissant.
2. Abreviatura de "Nota del traductor"./ Punzar un dolor.
3. Expresa algo con palabras./ Instrumento de viento.
4. Prefijo: espalda./ Conjunción copulativa./ Abreviatura de ibídem.
5. Trenza de espadaña./ (Luis) Notable actor argentino de teatro y cine, muerto en 1967.
6. De Gotera, El Salvador (fem.).
7. Planta bromeliácea con fruto en forma de piña./ Grupo de gente selecta.
8. Hijo de Odín./ Nota musical./ Símbolo de la plata.
9. Acusadas, procesadas./ Perteneciente a los godos.
10. Símbolo del ilinio. / Reducir el precio.
11. Cortapapeles, cuchillo de palo.

Extracción

Tomando una letra por columna, descubra en cada tablero cinco palabras del tema indicado. Una palabra no puede tener dos o más letras extraídas de una misma fila.

1. La cerveza.

N	O	L	A	O
T	O	G	T	S
M	A	B	R	L
C	E	S	E	A
M	U	N	T	A

2. Países africanos

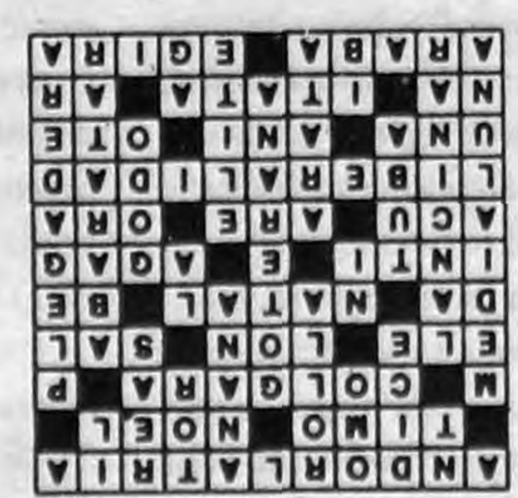
G	U	B	A	E
T	A	D	I	N
L	A	N	R	N
Z	U	B	E	A
S	I	I	O	Z

3. Embarcaciones

C	A	R	I	A
K	A	L	C	A
B	A	N	A	O
N	A	Y	O	A
B	A	V	S	K

Soluciones

Crucigrama



Alfombras Mágicas

Abdul, verde, 5, Singapur.
Barlaam, blanca, 2, Bagdad.
Ciro, amarilla, 1, Nueva Delhi.
Damián, roja, 4, Bangladesh.
Edelmiro, celeste, 3, El Cairo.

Extacción

1. La cerveza
Negra, tonel, mosto, cubas, malta.
2. Países africanos
Gabón, Túnez, Libia, Zaire, Sudán.
3. Embarcaciones
Canoa, kayak, balsa, navío, barca.